

ՇՈՒՇԵՑԻ ՄԵԾ ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾԸ
(Հակոբ Գյուրջյանի ծննդյան 125-ամյակի առթիվ)

Այս տարվա դեկտեմբերի 17-ին նշվելու է հայ մեծ քանդակագործ, 1881-ին Շուշի քաղաքում լույս աշխարհ եկած Հակոբ Գյուրջյանի ծննդյան 125-ամյա հոբելյանը: Այդ տարեդարձին է նվիրված սույն զեկուցումը:

Արվեստագետի մանկության ու պատանեկության, Շուշիում նրա անցկացրած տարիների մասին, դժբախտաբար, կցկտուր տեղեկություններ ունենք: Հայտնի է, որ նա ծնվել է մանրավաճառ Մարգար Գյուրջյանի նահապետական բազմազավակ ընտանիքում: Վաղ հասակում կորցնելով ծնողներին, մնացել է իր ավագ եղբոր՝ Գրիգորի խնամքի տակ: 1889-ից մինչև 1896 թվականը հաճախել է Շուշվա ռեալական ուսումնարանը, որտեղ նրա հայոց լեզվի ուսուցիչն էր ապագա անվանի ազգագրագետ, բանասեր-բանահավաք, հայ կերպարվեստի գիտակերվանդ Լալայանը:

Հ. Գյուրջյանի գեղարվեստական բնատուր ծիրքը, իր աչքով տեսած կամ երևակայած կերպարները ծավալային շոշափելի ձևերով որևէ նյութի մեջ մարմնավորելու կարողությունը ի հայտ է եկել հենց աշակերտական շրջանում:

Նույն տարիներին, քանդակագործի շնորհքից բացի, դրսևորվել է նաև Հ. Գյուրջյանի երաժշտական ընդունակությունը: Պատահական չէ, որ 1894-ին, երբ Շուշի է ժամանել նշանավոր երգահան, խմբավար, երաժիշտ-բանահավաք Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, այստեղ երգչախումբ կազմել ու ներկայացրել հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերը, նա սիրողական այդ երգչախմբի մեջ է գրավել նաև 13-ամյա Հակոբ Գյուրջյանին:

Շուշվա ռեալական ուսումնարանն ավարտելուց հետո Հ. Գյուրջ-

յանը մեկնել է Մոսկվա, ուր շուրջ հինգ տարի՝ 1899-ից մինչև 1904 թվականը սովորել է ճարտարապետ Ֆիդլերի մասնավոր տեխնիկական ուսումնարանում և ձեռք բերել գծագրողի մասնագիտություն: Միաժամանակ նա շարունակել է զբաղվել քանդակագործությամբ, մտերիմ հարաբերություններ է հաստատել Գոգոլի մոսկովյան հուշարձանի հեղինակ Նիկոլայ Անդրեևի հետ, հաճախել Իտալիայից նոր վերադարձած արձանագործ Պաոլո Տրուբեցկոյի աշխատանոցը: Նրանց անմիջական ազդեցությամբ են ձևավորվել Գ. Գյուրջյանի գեղարվեստական հայացքները, հետաքրքրությունը մի կողմից՝ եվրոպական դասական և ռեալիստական արվեստի, իսկ մյուս կողմից՝ իմպրեսիոնիզմի հանդեպ:

Գ. Գյուրջյանի ստեղծագործական ճակատագրի, մասնագիտական կողմնորոշման հարցում իր դերն է խաղացել նաև նրա հայրենակից, տաղանդավոր դիմանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանը, որի հետ նա ծանոթացել է Շուշիում 1900 թվականին: Փարիզի հանրահայտ գեղարվեստական կրթարաններից մեկը՝ Ռոդոլֆ Ժուլիանի մասնավոր ակադեմիան հենց նոր ավարտած և հայրենիք վերադարձած գեղանկարչի հետ Գ. Գյուրջյանի ունեցած երկարատև զրույցները, համատեղ կատարած էտյուդները խորացրին նրա սերը կերպարվեստի նկատմամբ, էլ ավելի ամրապնդեցին նրան քանդակագործ դառնալու և այդ նպատակով Փարիզ գնալու իր մտադրության մեջ:

1906-ին Գ. Գյուրջյանն ամուսնացել է Շուշվա մեծահարուստներից մեկի դուստր Զայկանուշ Ղալամյանի հետ և ուղևորվել Ֆրանսիա, ուր մեկ տարի սովորել է Մոնպելյեի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետում՝ ծանոթանալով մարդակազմության հիմունքներին, ապա՝ տեղափոխվել Փարիզ և ուսման անցել Ռ. Ժուլիանի գեղարվեստական ակադեմիայում: Այստեղ շուրջ երեք տարում նա մասնագիտական խոր գիտելիքներ ու անհրաժեշտ հմտություն է ձեռք բերել Ռաուլ Վեռնեի, Զանրի Գրեբերի և Պոլ Լանդոլսկու ղեկավարությամբ:

Զայ արվեստագետի ստեղծագործական ձևավորման մեջ հատկապես նկատելի է վերջինիս դերը: Լինելով ֆրանսիական ուշ, իր դարը ապրած կլասիցիզմի տիպիկ, թեպետև առավել օժտված ներկայացուցիչներից մեկը, Պ. Լանդոլսկին սեփական արվեստում անշեղորեն հետևում էր քանդակային «իդեալական» ձևերի կառուցման խիստ կանոնավոր՝ ակադեմիական մեթոդին: Նա չափազանց մեծ նշանակություն էր տալիս պլաստիկ ձևերի կատարյալ մշակմանը, խնամքով հղկում իր

նախասիրած ճերմակ մարմարի մակերևույթը, միաժամանակ հայտնաբերելով դրանց կառուցվածքային ու ֆակտուրային հատկությունները: Բանեցնելով ձևաոճական այդ սկզբունքները, նա իր կոթողային և նույնիսկ հաստոցային աշխատանքներում հասնում էր մոնումենտալ հնչողության: Դրա հետ մեկտեղ Պ. Լանդովսկու 1910-ական թվականների ստեղծագործության մեջ արտացոլում է գտել նաև ֆրանսիական «մոդեռնիզմ» հատուկ ոճավորության եղանակը, որի շնորհիվ նրա քանդակներն օժտվել են արտաքին փայլով ու գրավչությամբ: Գեղարվեստական այդ երեք բաղադրիչներով՝ քանդակային ձևերի դասական պարզությամբ, մոնումենտալ ընդհանրացված հարթություններով ու ծավալներով, դեկորատիվ-ոճավոր մշակումներով են հատկանշվում նաև Պ. Լանդովսկու աշակերտներից շատերի, այդ թվում՝ Յակոբ Գյուրջյանի առավել բնորոշ աշխատանքները: Ֆրանսերենով շարադրված՝ «Իմ մտքերը քանդակագործության մասին» ձեռագիր հոդվածում հայ արվեստագետը ևս գտնում է, որ իսկական քանդակը պետք է օժտված լինի վերոհիշյալ հենց այդ՝ կոմպոզիցիոն, մոնումենտալ ու դեկորատիվ հատկանիշներով: «Այն քանդակները, - ավելացնում է Յ. Գյուրջյանը, - որոնցում համադրված կամ զուգորդված չեն տվյալ սկզբունքները, չեն կարող դիտվել որպես ճշմարիտ արվեստի գործեր»¹: Սակայն, Պ. Լանդովսկու աշխատանքների համեմատությամբ, Յ. Գյուրջյանի ստեղծագործություններն առանձնանում են ոչ միայն իրենց արտաքին՝ ֆորմալ արժանիքներով ու տեխնիկական կատարելությամբ, այլև դրանցում մարմնավորված գեղարվեստական կերպարների կենդանի հուզականությամբ, հոգեբանական խորությամբ, զաղափարային կոնկրետ բովանդակությամբ: Եվ այդ տեսակետից, ինչպես նաև Յ. Գյուրջյանի 1910-ական թվականների մի շարք դիմաքանդակներում նկատվող իմպրեսիոնիստական թարմ տպավորությունները կարծի նյութի մեջ «արձանագրելու», այն շնչավորելու առումով հայ արվեստագետը պարտական է ոչ թե իր ակադեմիական ուսուցիչներին, այլ նոր ժամանակների եվրոպացի խոշորագույն քանդակագործ Օգյուստ Ռոդենին, որի փարիզյան աշխատանոցը նա հաճախել է 1910-1911 թվականներին: Լուվրի և Լյուքսեմբուրգյան թանգարաններում Յ. Գյուրջյանը հիմնովին ուսումնասիրել է հին արևելյան (մասնավորաբար՝ հին եգիպտա-

¹ Տե՛ս. **Ք. Գ. Դրամյան**. Акоп Гюрджян. Ереван, 1973, с. 76:

կան), անտիկ հունական, եվրոպական դասական քանդակը, և դա նույնպես իր կնիքն է դրել նրա պլաստիկական մտածողության վրա: Արվեստագետի ստեղծագործական ձևավորման համար կարևոր դեր են խաղացել նաև նրա անձնական շփումները ֆրանսիացի նշանավոր արձանագործներ Անտուան Բուրդելի, Արիստիդ Մայոլի և Շառլ Դեսպիոյի հետ:

Փարիզի արվարձաններից մեկում՝ Բուլոնում Գ. Գյուրջյանի ձեռք բերած արվեստանոցում են ստեղծվել նրա առաջին, հիմնականում մարմարից արված կամ բրոնզից ձուլված աշխատանքները՝ ղարաբաղյան կարոտաբաղձ հուշեր արթնացնող, ազգային ոգով կերպարակերտված «Վարը» («Յորովել», 1910) և «Հայ գեղջկուհին երեխայի հետ» (1910) հարթաքանդակները, Մարգարիտ Շիրվանզադեի (1910) և Արշակ Չոպանյանի (1911)՝ ռեալիստական ձևերով լուծված, ջերմ ու մտերմիկ տրամադրությամբ թափանցված դիմաքանդակները, ռուս հանճարեղ նկարիչ Միխայիլ Վրուբելի հայտնի կտավներին ձայնակցող Դևի ֆիգուրը (1912) և այլն:



Նկար 1.
«Քրիստոսի գլուխը» («Մեռած Քրիստոսը», 1914)



Նկար 2. Իսայ Դոբրովյենի դիմաքանդակը (1913)



Նկար 3. Լև Տոլստոյի դիմաքանդակը (1914)

Ֆրանսիացի նկարիչների և Փարիզի Գեղեցիկ արվեստների ազգային ընկերության ցուցահանդեսներում այս աշխատանքների կողքին Գ. Գյուրջյանը ներկայացրել է նաև այդ տարիների իր լավագույն գործերը՝ «Քրիստոսի գլուխը» («Մեռած Քրիստոսը», 1914, նկ. 1), դաշնակահար և դիրիժոր Իսայ Դոբրովյենի (1913, նկ. 2) և Լև Տոլստոյի (1914, նկ.

3) դիմաքանդակները, որոնք աչքի են ընկնում կերպարների հոգեբանական և հուզական սուր, արտահայտիչ մեկնաբանությամբ: Հ. Գյուրջյանը հմտորեն է օգտագործել կրաքարի և մարմարի պլաստիկական հատկությունները: Նրա հատիչը կենդանացրել է նյութի անհաղորդ, իներտ զանգվածը, մակերևույթը թափանցել լույսով և այն շնչեցրել լուսաստվերային մեղմ թրթռներով կամ աշխույժ խաղով:

«Մեռած Քրիստոսի» ողբական կերպարում, նրա միտումնավոր խեղաթյուրված, ձգված-երկարած, մարդկային հոգեկան և ֆիզիկական տառապանքների դրոշմը կրող դիմաձևերում արտացոլվել են Առաջին աշխարհամարտի նախօրեին եվրոպական մտավորականության շրջաններում, հատկապես գրական-գեղարվեստական միջավայրում թանձրացած հուսահատության և հոռետեսության տրամադրությունները, «աստվածների աղջամուղջի», համընդհանուր լքվածության միջ-շեական գաղափարները, որոնք իրենց առավել ցայտուն, ծայրահեղ դրսևորումներն էին գտնում սիմվոլիստների և էքսպրեսիոնիստների ստեղծագործության մեջ:

Միանգամայն այլ՝ ռոդենյան ոճով, պլաստիկ ձևերի դասական պարզությամբ, բայց, միաժամանակ, իմպրեսիոնիստական զգայունությամբ ու հոգեբանական խոր իմացությամբ են լուծված ստեղծագործական ինքնամոռացման, հոգևոր և մտավոր ուժերի կենտրոնացման պահին պատկերված Ի. Դոբրովեյնի և Լ. Տոլստոյի դիմաքանդակները: Լև Տոլստոյի «Մտածողը» կոչված, բնականին մոտ և բնականից չորս անգամ խոշոր տարբերակներով հայտնի դիմաքանդակում Հ. Գյուրջյանը, պահպանելով ռուս գրողի արտաքին մասնությունը, նրա բնավորության ու խառնվածքի խարակտերային հատկանիշները, այսուհանդերձ, հասել է գեղարվեստական լայն ընդհանրացման, տիպականացրել նրա կերպարը:

Մոնումենտալ քանդակագործության բնագավառում Հ. Գյուրջյանի ձեռնարկած առաջին փորձն էր մասնակցությունը Բաքվի հայոց կուլտուրական միության գեղարվեստական մասնաճյուղի նախաձեռնությամբ՝ Երևանում Խ. Աբովյանի հուշարձանը կանգնեցնելու նպատակով 1910-ին հայտարարված մրցույթին: Մրցութային հանձնաժողովին Հ. Գյուրջյանի ներկայացրած էքսիզները (դրանք չեն պահպանվել), թեպետև արժանացան կերպարվեստի հարցերում բանիմաց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի բարձր գնահատականին, այդպես էլ թղթի վրա

մնացին, քանի որ գործն ի վերջո հանձնարարվեց Փարիզում բնակվող հայազգի մեկ այլ քանդակագործի՝ ծնունդով երևանցի Անդրեաս Տեր-Մարուքյանին¹:

Առաջին համաշխարհային պատերազմն սկսվելուն պես Յ. Գյուրջյանը զորակոչվել է զինվորական ծառայության, թողել բուլոնյան իր արվեստանոցն ու մեկնել Մոսկվա: Այստեղ նա շարունակել է զբաղվել հաստոցային դիմաքանդակով, սակայն փոխվել է նրա ստեղծագործությունների հուզական շեշտը՝ հայեցողական կամ խորհրդավոր, ներփակ-ներինքնող տրամադրություններն իրենց տեղն են զիջել ռոմանտիկական անհանգիստ, հախուռն զգացմունքներին, որոնք երբեմն



*Նկար 4.
Ալ. Շիրվանզադեի դիմաքանդակը (1916)*

դրսևորվել են էքսպրեսիվ կերպով: Այդպիսի տպավորություն են թողնում, հատկապես, Ֆյոդոր Շալյապինի (1917) և Բեթհովենի (1919) դիմաքանդակները, որոնցում կերպարներն առավել արտահայտիչ դարձնելու նպատակով Յ. Գյուրջյանը քանդակային ձևերը կտրուկ աղճատել ու ենթարկել է համաչափական սուր շեղումների:

1916-ին Թիֆլիսում են ստեղծվել Ալ. Շիրվանզադեի (նկ. 4), զորավար Անդրանիկի (այդ աշխատանքը մեզ չի հա-

¹ 1915-ին Բաքվի հայոց կուլտուրական միությանը հասցեագրված Ա. Տեր-Մարուքյանի նամակից տեղեկանում ենք, որ բնական չափերը զգալիորեն գերազանցող հուշարձանն արդեն ծուլվել է բրոնզից և, պահանջվող գումարը վճարելուց հետո, կարող է Կովկաս ուղարկվել: Սակայն առաջացած ֆինանսական խնդիրների, ինչպես և պատերազմի հետ կապված խոչընդոտների հետևանքով էս. Արվյանի արձանը դեռ երկար մնաց Փարիզում: Ա. Տեր-Մարուքյանի մահից միայն վեց տարի անց՝ 1925-ին, խորհրդային Չայաստանի կառավարությունը ծուլարանից գնեց ու երևան հասցրեց այս քանդակը, որը 1933-ին կանգնեցվեց Աստաֆյան (այժմ՝ Արվյան) փողոցում՝ Պողոս և Պետրոս առաքյալների դեռևս չավերված եկեղեցու մոտ, ներկայիս «Մոսկվա» կինոթատրոնին կից հրապարակում: Մի քանի անգամ տեղահանվելուց հետո այն վերջնականապես հանգրվան գտավ Քանաքեռում՝ էս. Արվյանի տուն-թանգարանի առջև (1964):

սել) և մեծահարուստ Ա. Մելիք-Ազարյանցի՝ պլաստիկական նկարչագեղ ձևերով մշակված, դինամիկ ռիթմով կառուցված, հոգեբանական դիպուկ շտրիխներով բնութագրված, իսկ վերջին դեպքում՝ սոցիալական սուր նկարագրով օժտված դիմաքանդակները:

Արտահայտչական զուսպ ու չափավոր միջոցներով է Հ. Գյուրջյանը լուծել այդ տարիների իր լավագույն գործերից մեկը՝ Ս. Ռախմանինովի դիմաքանդակը (1915), ուր արտաքննապես անշարժ, անհաղորդ, փակ ձևերի մեջ է ամփոփել մեծ կոմպոզիտորի ու դաշնակահարի հոգևոր անհանգիստ կյանքը, նրա մարդկային ու ստեղծագործական բարդ ներաշխարհը:

Քանդակագործի պորտրետային այս աշխատանքները, ինչպես նաև դիցաբանական կամ կրոնական թեմաներով կատարված փոքրաչափ հորինվածքները («Լեդա», 1915, «Վեներա», 1916, «Մեղսագործություն», 1916) ներկայացվել են Մոսկվայում և Պետրոգրադում 1915-ին բացված «Արվեստի աշխարհ» («Мир искусства») ստեղծագործական միավորման, ինչպես նաև 1917-ին և 1919-ին Թիֆլիսում կայացած՝ հայ արվեստագետների նորաստեղծ միության առաջին և երկրորդ ցուցահանդեսներում:

Թեպետ իր ստեղծագործական որոնումներում Հ. Գյուրջյանը մշտապես մնացել է ռեալիստական արվեստի սահմաններում, նա ոչ միայն ուշադիր հետևել է XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում եվրոպական կերպարվեստում տարածում գտած մոդեռնիստական երևույթներին, այլև չափավոր կերպով օգտագործել նորարարների՝ կուբիստների, ֆուտուրիստների, էքսպրեսիոնիստների մշակած արտահայտչական միջոցները: Ֆրանսերենով գրված իր վերոհիշյալ հոդվածում, ինչպես նաև Երվանդ Քոչարի հետ Փարիզում ունեցած զրույցի ժամանակ, Հ. Գյուրջյանը հաստատել է ռեալիստական արվեստի հանդեպ իր գերադասելի վերաբերմունքը, բայց միաժամանակ նշել, որ քանդակային բարձրարժեք գործեր հնարավոր է ստեղծել նույնիսկ «բնության, տեսանելի իրականության հետ արտաքին որևէ նմանություն չունեցող՝ վերացական, արստրակտ ձևերով»¹:

Հոկտեմբերյան հեղափոխությանը հաջորդած տարիներին արվես-

¹ Տե՛ս. **Ք. Գ. Դրամյան**. Акоп Гюрджян, с. 76:

տազետը զբաղվել է բուլշևիկյան կառավարության ծրագրած աշխատանքներով: Նպատակ էր դրված ոչ միայն «արվեստը դուրս բերել փողոց», այն մասսայականացնել, այլև «մոնումենտալ պրոպագանդայի» միջոցով գաղափարական խնդիրներ լուծել: Անվանի հեղափոխականների, մարքսիզմի հիմնադիրների, կուսակցության առաջնորդների, ինչպես և մշակութային առանձին գործիչների հիշատակը հավերժացնող բազմաթիվ հուշարձաններ պետք է կանգնեցվեին: Նախատեսված ծրագրի շրջանակներում Յ. Գյուրջյանը կատարել է Միխայիլ Վրուբելի հուշարձանի կավե մոդելը և Կարլ Մարքսի հսկայական՝ 15 մետրանոց բազմաֆիգուր կոթողի էսքիզները (հայտնի են լուսանկարներով): Սակայն անհրաժեշտ միջոցների և համապատասխան նյութերի բացակայության պատճառով դրանք չեն իրագործվել: 1921-ին Խորհրդային Ռուսաստանի լուսավորության ժողկոմ Ա. Վ. Լունաչարսկու հատուկ գրությամբ Յ. Գյուրջյանը գործուղվել է Փարիզ, որտեղից այլևս հետ չի վերադարձել:

1920-ական թվականներին քանդակագործի արվեստն աննախադեպ վերելք է ապրել: Այդ շրջանում նա ստեղծել է հիշարժան տասնյակ աշխատանքներ, ակտիվորեն մասնակցել ֆրանսիացի, ֆրանսահայ և ռուս արվեստագետների՝ Փարիզում, Բրյուսելում, Անտվերպենում, Բելգրադում, Պրագայում, Տոկիոյում և այլուր կազմակերպված ցուցահանդեսներին: Այդ քաղաքների թանգարաններում են պահվում հայ արվեստագետի գործերից մի քանիսը: 1924-ին Յ. Գյուրջյանը ցուցահանդես է բացել Նյու Յորքում, էլ ավելի ծավալուն էր 1926-ին Փարիզի Շարպանտյե պատկերասրահում տեղի ունեցած նրա անհատական մեծ (շուրջ 100 աշխատանք ընդգրկող) ցուցահանդեսը¹, որից հետո Յ. Գյուրջյանի վրա լուրջ ուշադրություն են դարձրել ֆրանսիացի հեղինակավոր արվեստաբաններ Գյուստավ Կանը, Լուի Վոքսելը, Դենի Ռոշը, Մաքսիմիլիան Գոթյեն² և ուրիշներ:

Այդ տարիներին Յ. Գյուրջյանի ստեղծագործության թեմատիկ ցանկը նկատելիորեն ընդլայնվել է: Առավել կարևորվել է սյուժետային քանդակը, որն ինքը՝ արվեստագետը բնութագրել է որպես «ազատ

¹ Տե՛ս. Les sculptures de A. Gurdjan. Paris, Hotel Jean Charpentier, 1926:

² Մաքսիմիլիան Գոթյեն հայ քանդակագործին նվիրված առաջին մենագրության հեղինակն է (տե՛ս. **Maximilien Gauthier**. Gurdjan. Paris, Les Grmieux, 1952, հայերեն զուգահեռ թարգմանությունը՝ Արշակ Չոպանյանի):

ստեղծագործություն»։ 1920-ական թվականներին մա հաճախ է անդրադարձել անտիկ դիցաբանությանը, Հին և Նոր Կտակարաններին, պատմական դեմքերին ու իրադարձություններին՝ «Լեդա», 1922, «Դիանա», 1922, «Խաչից իջեցնելը», 1923, «Ողբ», 1923, «Կլեոպատրա», 1924, «Սալոմե», 1926 (նկ. 5) և այլն։



Նկար 5. «Սալոմե» (1926)

Դրանցից առավել ուշագրավ աշխատանքն, անշուշտ, «Սալոմեն» է, որը հայտնի է բրոնզից ձուլված և բելգիական սև գրանիտից կերտած տարբերակներով։ Ավետարանում հիշատակված այս «ճակատագրական կնոջ» (ինչպես և, ի դեպ, Հուդիթի կամ Կլեոպատրայի) կերպարը բազմիցս է գրավել ռոմանտիզմի ու սիմվոլիզմի դիրքերում կանգնած կամ դրանց հարող գրողների և արվեստագետների ստեղծագործական երևակայությունը. հիշենք թեկուզ Գ. Ֆլոբերի, Ս. Մալարմեի, Օ. Ուայլդի չափածո և արձակ երկերը, Ժ. Մաս-

նեի, Ռիխարդ Շտրաուսի, Ֆ. Շնիտի երաժշտական դրամաները, Գ. Մորոյի, Գ. Կլիմտի, Օ. Բյորդսլիի գեղանկարչական ու գրաֆիկական աշխատանքները, հայերից՝ Վ. Սուրենյանցի և Վ. Գայֆեճյանի կտավները։ Հ. Գյուրջյանի «Սալոմեն» այդ կերպարի գեղարվեստական մարմնավորման առավել հաջող օրինակներից է։ Եբրայական արքայադստեր դիվային ամբարտավան զեղեցկությունը, նրա հեշտալի ու զգայատենչ մարմնի ձևերը, ընդունած դիրքը, գլխի կամակոր, հպարտ դարձումը, արյունոտ ընծան կարծես «գուրգուրող» ձեռքի ծալքերը, ինչպես և եգիպտական ոճով՝ ուղիղ անկյան տակ տարածության մեջ շրջված ու հարթված, հստակ ու ճկուն ուրվագծերով սահմանազատված ծավալները ոչ միայն դեկորատիվ նրբագեղություն, այլև արտակարգ պլաստիկական ուժ, մոնումենտալ շունչ են հաղորդում չափսերով համեստ այս աշխատանքին։

Հ. Գյուրջյանի 1920-ական թվականների ստեղծագործության մեջ նկատելի տեղ են զբաղեցրել մա երաժշտական-պարային, տեսլարա-

նային, սպորտային մոտիվները («Տավղահարուհի», 1922, «Երաժշտություն», 1923, «Պարուհի», 1922, «Պար», 1923, «Տանգո», 1925, «Ցլամարտ», 1923, «Բռնցքամարտ», 1923 և այլն): Իր պորտրետային բազմաթիվ աշխատանքներում նա կիրառել է արտահայտչական նորանոր ձևեր ու եղանակներ՝ խորացնելով և ցայտեցնելով պատկերված մարդկանց հուզական-հոգեբանական նկարագիրը («Տիգրան Խան-Քելեքյան», 1921, «Սերոբ Սվաճյան», 1922, «Տիկին Սաբատյե», 1923, «Տիկին Կրիչևսկայա», 1924, «Ալիսա Սմիռնովա», 1925, «Սևամորթը», 1926, «Գեորգի Յակուլով», 1927, «Մարտիրոս Սարյան», 1927 և այլն):

3. Գյուրջյանի փարիզյան քանդակներին բնորոշ է ոչ միայն ժանրային բազմազանությունը, այլև կոմպոզիցիոն տիպերի ու տեսակների առատությունը՝ կլոր քանդակներ, բարձրաքանդակներ, հարթաքանդակներ, կիսարձաններ, կիսաֆիգուրներ, միաֆիգուր և բազմաֆիգուր հորինվածքներ: 3. Գյուրջյանն ազատորեն է կիրառում ինչպես դասական, այնպես էլ հին եգիպտոսի, արխաիկ Յունաստանի, հայկական միջնադարի, 1920-ական թվականներին տարածում գտած «զարդային ոճի» («ար դեկո») գեղարվեստական սկզբունքները: Ընդ որում, նրա գործերում հանդիպող դեկորատիվ տարրերը երբեք չեն դառնում ինքնանպատակ: Քանդակների գունավորումը կամ թեթևակի երանգավորումը, գրաֆիկական շեշտադրումները, բնական ձևերի աղճատումները, անսովոր շեղումներն ու կրճատումները, - այդ ամենը 3. Գյուրջյանի կողմից արվում է չափի այնպիսի զգացողությամբ, գեղարվեստական այնպիսի տակտով, որ չի թողնում էլլեկտիկ կամ մաներային քմահաճ տպավորություն:

Նախորդ տասնամյակի համեմատությամբ, 1920-ական թվականներին և առհասարակ՝ փարիզյան շրջանում 3. Գյուրջյանի ստեղծած աշխատանքներում նյութի ընտրության ու դրա մշակման առումով ևս որոշակի փոփոխություններ են նկատվում: Արվեստագետը փաստորեն հրաժարվում է մարմարից, դեկորատիվ-ոճավորական խնդիրներ լուծելու նպատակով կավի և գիպսի հետ մեկտեղ դիմում է փայտին, իսկ մոնումենտալ-կոթողային տպավորության հասնելու համար օգտվում կարծրակուռ որձաքարերից՝ սևակուճ (բազալտ), հատաքար (գրանիտ): Դա նույնպես վկայում է ինչպես արխաիկ հունական, այնպես էլ եգիպտական հին քանդակի հանդեպ 3. Գյուրջյանի աճող հետաքրքրությունը:

1930-ական թվականներին նշված միտումները շարունակվում են արվեստագետի լավագույն դիմաքանդակներում, որոնցից են «Դերասանուհի Դենրիետտա Պասկարը» (1933) և «Կաթողիկոս Գարեգին Յովսեփյանը» (1935): Դեռավոր, աղոտ, գրեթե աննշմար նմանություն կա Դ. Պասկարի դիմաքանդակի և եգիպտական հին կերպարվեստի գլուխգործոցներից մեկի՝ Նեֆերտիտի կիսանդրու միջև: Նկատի ունենք ոչ միայն դրանց կոմպոզիցիոն համաչափելի, դիմահայաց կառուցվածքը, քանդակային ձևերի նրբագեղությունն ու հղկվածությունը, գույնի միջոցով կանանց դեմքերը կենդանացնելու, դիմագծերը շեշտելու եղանակը, այլև այս երկու աշխատանքներում արտահայտված՝ քնարական փոքր ինչ թախծոտ տրամադրությունը, որն իր տեսանելի դրսևորումն է ստացել թե՛ Դ. Պասկարի, թե՛ ազնվագարմ եգիպտուհու շուրթերին հազիվ նշմարված, թեթև ժպիտի ու նրանց մտամփոփ հայացքների մեջ: Միևնույն ժամանակ, տարիքն առած, բայց դեռ գեղեցիկ դերասանուհու կերպարը Դ. Գյուրջյանի դիմաքանդակում ձեռք է բերել հոգեբանական ավելի կոնկրետ ու սուր մեկնաբանություն:

Կաթողիկոս Գարեգին Յովսեփյանի դիմաքանդակում Դ. Գյուրջյանին հաջողվել է հայ մշակույթի երախտավորի ազգային շեշտված դիմագծերի՝ ճակատն ակոսող խոր կնճիռների, ոսկրոտ այտերի, պարապ թողնված ու ստվերոտված ականախորշերի, բարակ շուրթերի տխուր, վշտագին արտահայտությունը համադրել մտավոր լարված, իմաստուն կյանքով ապրող ծերունու ներքին՝ հոգևոր հարուստ նկարագրի հետ:



Նկար 6. «Սիվաթ» (1934)

Դ. Գյուրջյանի անիմալիստական՝ կենդանական ժանրին պատկանող քանդակներից շատերը («Սիամի կատուն», 1932, «Աղվեսը», 1934 (նկ. 6), «Կապիկը», 1938, «Որսաշունը», 1939 և այլն), արվեստաբան Ռ. Դրամբյանի դիպուկ բնութագրությամբ, գրեթե

«պորտրետային» կերպավորում են ստացել, քանի որ դրանցում հեղինակը ձգտում է ներկայացնել ոչ միայն կենդանիների ցեղային բնորոշ հատկանիշները, այլև նրանցից յուրաքանչյուրի «բնավորության» անհատական դրսևորումները՝ համարձակություն, երկչոտություն, խորամանկություն, հետաքրքրություն և այլն¹:

Մերկ կնոջ մարմինը ներկայացնելիս («Մերկ մարմին», 1922, «Մերկություն», 1933, «Պատանեկություն», 1934, «Կարիատիդ», 1935, «Կանացի իրան», 1939) Յ. Գյուրջյանը հաշվի է առնում ոչ միայն անտիկ-դասական, այլև արդի քանդակագործության մեջ այդ ժանրին հաճախ անդրադարձած և դրան կենսալի նոր լիցք հաղորդած վարպետների, մասնավորապես՝ Արիստիդ Մայոլի ստեղծագործական փորձը:

1935-ից հետո և, առանձնապես, 1940-ական թվականներին արվեստագետը հոգեկան և ֆիզիկական ուժերի անկում է ապրում: Նա գրեթե դադարում է հանդես գալ փարիզյան գեղարվեստական սալոններում: 1948-ին Յ. Գյուրջյանը վախճանվում է: Յոթ տարի անց Փարիզի Լև Տոլստոյի անունը կրող պուրակներից մեկում տեղադրվում է հայ քանդակագործի «Մտածողը»՝ ռուս հանճարեղ գրողի վերոհիշյալ մեծադիր կիսանդրին, որի հանդիսավոր բացման արարողության ժամանակ Անդրե Մորուան ասել է. «Տարիներ առաջ, իբրև եզակի բացառություն, Փարիզի Ալմա հրապարակում տեղադրվեց լեռն վիպասան Յենրիկ Սենկևիչի հուշարձանը: Այսօր մենք բացում ենք ևս մի օտարերկրացու՝ Լև Տոլստոյի հուշարձանը, որի հեղինակն է նույնպես այլազգի՝ Փարիզում ապրած հայ տաղանդավոր քանդակագործ Յակոբ Գյուրջյանը: Թող այս քարակերտ հրաշալի կոթողը դառնա մեր ժողովուրդների բարեկամության խորհրդանիշը»²:

Անցավ ևս մի քանի տարի, և իրականացավ Յ. Գյուրջյանի վերջին ցանկությունը՝ հայրենիք վերադարձան ու Յայաստանի պետական պատկերասրահում իրենց պատվավոր տեղը գրավեցին նրա անձնական արխիվը և ստեղծագործական հարուստ ժառանգությունը՝ շուրջ 450 աշխատանք:

Դժբախտաբար անկատար մնաց արվեստագետի մեկ այլ երազան-

¹ Տե՛ս, **Р. Г. Драмбян**. Акоп Гюрджян, с. 70-72:

² Տե՛ս, **Апог Арзумян**. Скульптор Акоп Гюрджян // Огонек, 1982, декабрь, N 50, с. 28 :

քը. նրա փափագն էր Շուշվա մերձակա ժայռերի վրա քանդակված տեսնել դեռ 1923 թվին իր կերտած՝ փոքրաչափ, բայց մոնումենտալ մեծ թափ ունեցող «Հաղթանակը» (նկ. 7): Հիշեցնենք, որ սրանից քառորդ դար առաջ, երբ նշվում էր Հ. Գյուրջյանի 100-ամյա հոբելյանը,



Նկար 7. «Հաղթանակ» (1923)

Երևանի քաղաքային իշխանությունները որոշում ընդունեցին երկկողմանի այս բարձրաքանդակի խոշորացրած տարբերակը տեղադրել Մարշալ Բաղրամյանի պողոտայի վրա՝ այնտեղ, ուր այսօր կանգնած է փառապանծ զորավարի ձիարձանը: Հ. Գյուրջյանի «Հաղթանակը» խոշորացնելու և այն համապատասխան նյութի մեջ տեղափոխելու աշխատանքները

հանձնարարվեցին քանդակագործ Լևոն Թոքմաջյանին, որն էլ ոգևորությամբ ընդունեց առաջարկը: Սակայն հետագայում, ինչ-ինչ պատճառներով, գործը դանդաղեց և այդպես էլ չհասավ իր նպատակին: Գուցե հիմա է եկել ճիշտ ժամանակը կրկին այդ հարցով մտահոգվելու ու հաղթանակած Արցախում դնել Հ. Գյուրջյանի «Հաղթանակը»: Դրանով մենք մեր հարգանքի տուրքը կմատուցենք հայրենասեր արվեստագետի հիշատակին և այդպիսով, վերջապես, կիրականացնենք նրա վաղեմի երազանքը: